

ベルクのピアノ・ソナタに於ける止揚的書法

Sublational Calligraphy in Berg's Piano Sonata

木 村 貴 紀

Takanori Kimura

要約

ハイドンによって確立されたソナタ形式という概念は、その当時の背景にある啓蒙思想と呼応して急速に定着した。その後様々な作曲家によって試みられた「ソナタ」の名を冠する楽曲では、ベートーヴェンの作品を契機としてその概念が広げられていくが、それはたがが緩んでいる状態が潜在的に進行しているという見解もなし得、20世紀には既に行き詰まりを見せていた。一方、対位的書法はJ.S. バッハによってその頂点を極められた本来高度に組織された厳格な技法であるが、バッハの死後は各声部が限定的に音程関係を築くことから開放され、広義な使用がなされるようになる。多楽章を擁するピアノ・ソナタ中でのある楽章に対位的楽章が充当された事例は数多い。しかしベルクは対位的書法を単一楽章のピアノ・ソナタに取り込み、そのことでどのような局面を切り拓くことができたか。ここではその作品で用いられた手法とその意図を検討した。

キーワード：ソナタ形式、対位的書法、動機、共存

目次

- I はじめに
- II ベルクのピアノ・ソナタに於けるソナタ形式の表徴
 - 1 提示部
 - 2 展開部
 - 3 再現部
 - 4 終結部
- III 対位的書法
 - 1 主要動機
 - 2 その他の動機
 - 3 対位的書法の考察
 - 1) 動機の転回
 - 2) 動機の拡大
 - 3) 動機の縮小
 - 4) 動機の反行
 - 5) 密接進行
 - 6) 反復進行
 - 7) 動機の変形
 - 8) 動機の新しい組み合わせ
 - 9) 主題の様々な提示
- IV おわりに
- 参考文献

I はじめに

ソナタ形式は本来、対照または緊張状態にある主要主題と副主題を核とする提示部、その提示部をモデルとしながらも、自由に解体的・発展的に手を入れられた展開部、そして基調に回帰する再現部からなるものであることは周知のとおりである。この弁証法的発展性を持つ形式は、その時代背景にある啓蒙主義の精神高揚性と呼応し合って古典派の時代に急速に定型され、ひとつの規範となり定着した。ソナタ形式と啓蒙思想は、理想とする、ある定型が希求されていた時代の産物とも換言できよう。

しかしこの定着によって、主要主題とそれを形作る動機の展開を等閑視した手法や、それまでのポリフォニーに対する反動とも換言できるアルベルティ・バスの安易な濫用などによって同工異曲や粗製乱造による弊害を生むこととなる。そしてそれらの楽曲が当時そ

れなりに是認されており、それが更には現代に至るまで意想外の生命を永らえているケースもあるところにもこの問題の一端が窺える。

それはともかくとしてもそういった因習の回避をも包含してのことか、ソナタ形式の内包する可能性の倦むことなき探索はその後も続けられる。勿論ソナタ形式がそれだけの容量を持ち合わせていなかったとしたら、ドイツ語圏のみならず、各国に於けるソナタの生産の系譜は今日知るところまで続く筈もなかった。同定の標榜のもと、そこにはソナタ形式の上に恒常的に新しい試みが施され、活性化が図られてきた史実をつぶさに見て取ることができるのである。それはロマン派に於いてひとつの里程標とされた、人間の持つ感情の起伏とその不規則性が反映された音楽から、より悟性が色濃く反映された作風に至るまでの過程と別言してもよい。

その経緯を辿った上で本稿で論じたいのが、ベルクのピアノ・ソナタに於ける、ソナタ形式と対位的書法との融合である。

当然それまでもピアノ・ソナタの楽曲中に対位的書法の見られる事例は存在した。しかしそれはソナタ楽章の他に対位的楽章が配されているものであり、ソナタ形式と対位的書法が随伴している単一の楽章とは異なった発想によっているものである。それではベルクの作品に於いて、同一線上ではあるものの存在する2つの背反する要素の融合がいかにか案出され、それをいかなる経緯によって照応させ得たのであろうか。そのような試みは既にスクリャービンによる事例があるものの、ここではその方向性での継起にとどまらないベルクの作品での揚棄的な所産、即ちいかなる力関係をもって共振し併存させ得たのかについての考察を試みる。

II ベルクのピアノ・ソナタに於けるソナタ形式の表徴

1 提示部

従来のソナタ形式での主要主題と副主題とは、それぞれが男性的と女性的と形容される、主観を多分に内包した見地からの分割と、主要主題が長調である時には副主題はその属調であり、あるいは主要主題が短調の時に副主題はその平行長調であるという調的關係に依拠している場合とがある。

このピアノ・ソナタにおいての冒頭3小節を、そのあとに第1主題が続けられる導入句と読むのか、またはこれ自身を第1主題として取り扱うのかという点に於いて、少々逆説めくが、これは後に展開させられる楽句が悉く主要動機を含有していると認められる故に、その主要動機を含む小節圏が第1主題として位置付けられることには論を俟たない。

続く懸案事項は第1楽章の調についてであるが、ここで目を引くのは繫留音、逸音及び倚音の使用であり、これが変化和音を生み、ひいては調の揺らぎを生んでいる。

〔譜例 1〕

Alban Berg, Op. 1.

Mäßig bewegt.

h: (Fisを繋留としないにIV7) V₄ V₇ VI₉ IV₇ V₄ I

アウフタクト 3 拍目を第 3 音の抜けた h-moll の II 度 11 ととると、サブドミナントの領域から調の隠蔽が画策されていたことが窺えるが、Fis 音を繋留ととるか否かの推断によって機能の相違が生じる。第 1 小節 2 拍目は E 音省略を前提とするとナポリの ii 調だが、Es 音が現れても固有和音同主短調となる。第 2 小節 3 拍目及び第 3 小節 1 拍目はいずれも異名同音によるが、これは後述する動機及び半音階進行に基づく記譜との違いによるものである。

〔図 1〕

| | | | | | | |
|----|----------------|----|-----------------|-----------------|----------------------------------|---|
| h: | V ₄ | —— | -V ₇ | VI ₉ | IV ₇ - V ₄ | I |
| 機能 | D | —— | S | T | S - D | T |
| 小節 | | | 1 | | 2 | 3 |

前記の図のようにカデンツ構造 T-D-S-T の崩壊が顕著であり、それぞれの音度機能も各々が隣音に凭れて暈されており、更にサブドミナントの領域が続くことによる浮遊した時間的経過が調意識を遠ざけようとする。しかしこのいずれもが機能と声の範疇であり、h-moll を取り囲む音度の操作と進行の図式が見られるというこれまでの経緯から、第 1 主題を h-moll と認めるに吝かではない。

次に第 2 主題と考え得る 4 つの部位を挙げる。

〔譜例 2〕

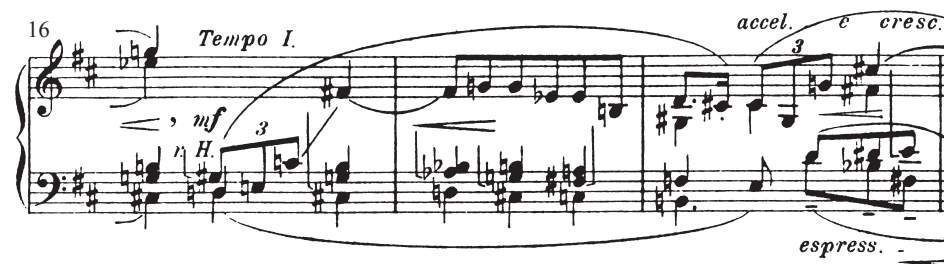
Alban Berg, Op. 1.

h: (Fisを繋留としないにIV7) V₄ V₇ VI₉ IV₇ V₄ I

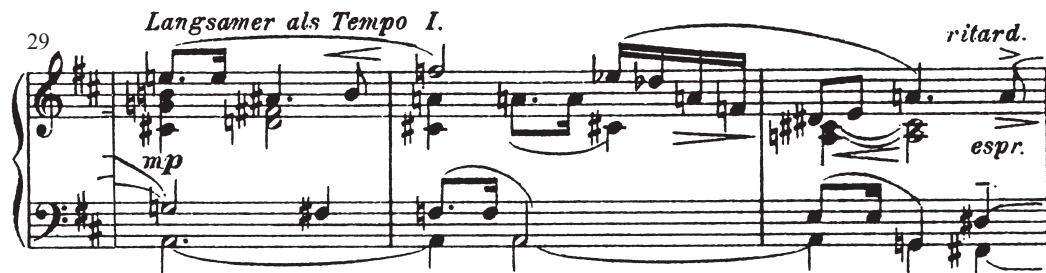
〔譜例 3〕



〔譜例 4〕



〔譜例 5〕



瞩目すべきは4の譜例であろう。後述する動機の反復進行によって変化を余儀なくされてはいるが、主題が回顧されていることが明らかであることから譜例3が推移部であることが確定される。これは *Rascher als tempo I.* の指示もそれを裏書きしている。

譜例2も後述する動機の音形操作が行われており譜例1への依拠が散見されるが、譜例1の反復はここでは見られず、譜例1を前楽節とした後楽節として配していると認められる。

以上の部分が三部形式をとっており、このあとに第2主題が続くであろうことの端倪は、譜例5が例証している。譜例5の冒頭和音がh-mollのiii度のV度9即ちD-durのV度9がそれであるが、ドミナント領域から始められているとする見識や、その後も上方変位などの手が入られていることなどでやはり明確な調の提示は意識的に回避されているが、

主調の平行長調の明示が、そのどれをも退けて現前している。

2 展開部

55 小節での繰り返しにより提示部での古典的な反復が行われている。これは 20 世紀にソナタ形式を用いたピアノ音楽としては異例とも言える希少な事例であり、111 小節からの展開部の開始を告げている。

〔譜例 6〕

52/107 *dimin. e poco accel. (Tempo I.)*

111 *ritard. Langsamer als Tempo I. p pp molto legato*

展開部は文字通り提示部で表出した主題の解体、発展などを主眼としたものであるが、ここでの展開部的な処理は際立ったものではない。強いて言えば動機の新しい融合が産出され、提示部の厳格性に対する弛緩の表出が、緩徐楽章に準えられよう。このような緩徐楽章的な部位を単一楽章中に配していることが、師であるシェーンベルクがベルクに第2楽章となるであろうこれ以降の楽章を書かせなかった一因であることが窺える。

3 再現部

再現部の開始も従来の踏襲によっていて、開始 5 小節間は提示部と同じ旋律線を確保し、動機による変体が左手の跳躍進行に見られるが、提示部に於ける調的進行を損ねることはなく、同時に旋律線の音形を脅かすこともない。

〔譜例 7〕

163 *poco accel.* *r.H.* *Tempo I.* *r.H.* *mf* *cresc.*

4 終結部

提示部第 47 ～ 50 小節と楽想を共有している譜例 8 に続き、

〔譜例 8〕

222 *pp* *Quasi Adagio.*

終結部に入る。

〔譜例 9〕

224 *pp* *ppp* *pp sehr zart* *espress.* *sempre espress.* *l.H.* *l.H. loco* *molto riten.* *ppp*

h.^{VI} (V¹ VI - IV⁺₆ III³₇ V₇ °H³₉ IV⁺₆ °IV₇ °IV¹₆

+II²₉) ♯₄ IV² I^{VI} (V¹¹ III)
I

ソプラノの進行は狭隘を極め（第169～175小節）、H音からD音までの短3度の音域に局限され、しかもC音－H音の進行は執拗に群発する。

〔図2〕

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|---------------|---------------|------------------------|--------------|-----------------------|---------------|---------------|-------------------------------------|-----------------------|---------------|---|
| h: V_7^{VI} | IV_7 | IV_6 | III_7^{\flat} | V_7 | II_7^{\flat} | IV_6 | IV_7 | $\text{IV}_6 + \text{II}_7^{\flat}$ | II_7^{\flat} | IV^2 | I |
| 機能 | D-S | S-T | D-S | S-S | S-S | S-S | S-S-T | | | | |
| 小節 | 170 | 171 | 172 | 173 | 174 | 175 | | | | | |

ここでの流れを俯瞰する時、ドミナントからはサブドミナントの領域への移行しか果たされておらず、サブドミナントからサブドミナントへの進行も目立つが、終結を先送りするばかりではなく終結の確保に向かうことがない。これはカデンツ構造に於けるD機能の領域の拡大を指向しているものと目されるが、それと同時に散布された変化和音がそれぞれの音度機能に作用して、更に調からの意識を遠ざけようとしている。

しかし冒頭同様、基調となっているのはいずれも h-moll 上の音度であり、上記の浮遊した時間の経過が、平安と達成を期せずしてもたらすことになる。また 169～179 小節では、h-moll の調の揺らぎが常に喚起され続け眩惑を促すが、それでもその進行が内部旋法によっているため、h-moll の周辺に於ける旋回と受け止められよう。

Ⅲ 対位的書法

この章では対位的書法が従来の文脈及び新しく寄与された処理によってもその機能を未だ保持し得ているかを省察する。

1 主要動機

3種の主要動機が集結し第1主題を形作る。

〔譜例10〕

The image shows a musical score for Alban Berg, Op. 1. The tempo is marked 'Mäßig bewegt.' (Moderately moved). The score includes various annotations such as 'p' (piano), 'accel' (accelerando), 'rit.' (ritardando), and 'a tempo'. There are also notes about '7度音程' (7th interval) and '半音階進行' (chromatic progression). The score is written for piano and includes a bass line with a 'b' marking.

動機 a は

- 1) 付点8分音符 + 16分音符 + 4分音符のリズム

- 2) 完全4度+増4度による上行形
 - 3) G-Fisによる長7度の形成
- が挙げられる。

動機bは

- 1) 先取音同士を繋げた G-Es-Hが増3和音の音程関係をなしていること
 - 2) 5つの8分音符
- によって構成されている。

動機cは

- 1) 半音階進行
 - 2) 動機aと同リズム
- で形作られている。

バス及び内声に見られる半音階進行、またその二声による7度の音程の形成は、動機a～cに準拠する。

2 その他の動機

その他の動機は動機a～cを素材として派生したものと考えられる。よって主要動機として扱われない。

動機dはⅢ－1で述べる、主要動機の変形が行われている音形を包含して構成されるものである。更にE音－D音の7度音程も動機aに端を発するものである。

〔譜例 11〕

The musical score example 11, titled "Rascher als Tempo I.", shows a piano (p) and forte (f) section. The piano section features a melodic line in the right hand (r. H.) and a bass line in the left hand (l. H.). The melodic line is marked with "pp" and "p". The bass line is marked with "p". The melodic line is annotated with "Gis-E-Cの順で" and "動機aと同音程". The bass line is annotated with "動機bと同音程".

第2主題の前半をなす動機eも主要動機に立脚したものであるが、主要動機に含有されている要素の重層的な扱いが見られる。

続く動機fは縮小された動機bと、動機dと同様の変形された動機aによっている。つまり第2主題は、第1主題を形成する動機a～cで再構築されている。

〔譜例 12〕

29 *Lungamer als Tempo I.* *mp* *f* *ritard.* *espr.*

αのリズム bによる増3和音 bの増3和音 音程

$e \rightarrow E-Ais-H = \alpha$ の $G-C-Fis$ を $C-Fis-G$ に並べ替え $E-A-D is$ の並べ替え = α

テノールは半音階進行

一見動機 a ～ c とは隔絶した印象の強い動機 g であるが、6 連符後半が動機 a の音程と同様の E-A-Es の並べ替えを持つ。しかしこの g の動機を元にした前述の a の動機に於ける工作が更に施されている形の方がより頻出する。

〔譜例 13〕

38 *Rasch.* *f* *g*

E-A-Es の並べ替え = α

g

〔譜例 14〕

45 *dimin.* *f* *e*

本来は $F-C-Fis-A-E-E (Es)$

6

続く小節に現れる動機 h は動機 a ～ c からの派生を感じさせず、のちの展開に於いても自由に取り扱われることが多い。

〔譜例 15〕



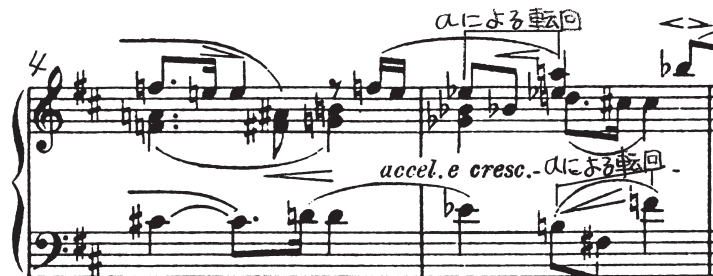
3 対位的書法の考察

1) 動機の転回

(1) 第5小節

ソプラノ Es-B-A は元来 B-Es-A の順で動機 a と同じ完全4度+増4度で置かれていたものを、Es を軸として漸次転回させていったものであることはテオドール・ヴィーゼングルント・アドルノが「軸転回」という言葉を用いて既に指摘している。バスに於ける音形も Fis-H-F を同様の手法で行ったものだが、リズムという側面にも一因があるとはいえ、一瞥では看破し難い動機の隠蔽工作である。

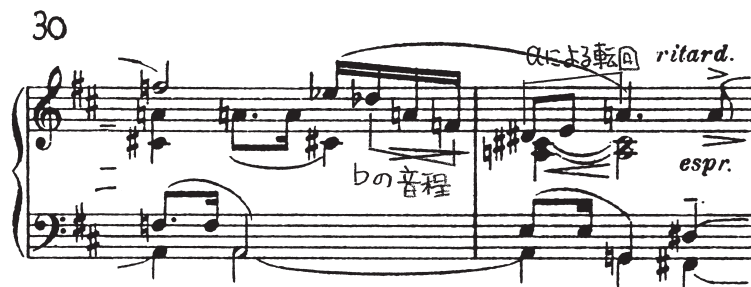
〔譜例 16〕



(2) 30 ～ 31 小節及び 38 小節

動機は主要主題を素材として構成されていることは既述のとおりだが、その主要動機が変形を施されて動機に取り込まれている。

〔譜例 17〕



〔譜例 18〕



上記のいずれもが動機 a を素材とする手法であり、この点からも動機 a は a ～ g のすべての動機の根幹を成していることが認められる。

2) 動機の拡大

(1) 第7小節

第6小節での動機 b の連続と第8小節の動機 b との間に挟まれて、動機 a の逆行を模したリズムの書法を用いて現れる変体した動機 b の例。ここでの拡大はこの小節から始まる *molt rit.* とも呼応し、次小節での *ff* に重量感を付与している。

〔譜例 19〕



(2) 31 ～ 32 小節

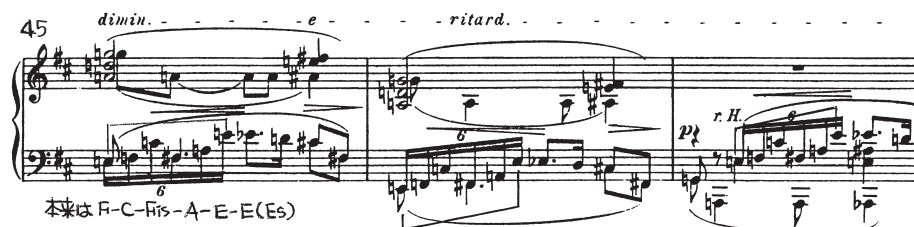
動機 e の前半は動機 a のリズムであり、執拗に反復進行される。そこに現れる拡大形は *ritardando* を伴いながら幾分間延びしているようにも感じられるが、密接進行で反復していた音形が重なり、*accelerando* の小節を引き立てる。

〔譜例 20〕



(3) 第 49 ～ 52 小節

第 45 小節の 6 連符の音形はⅢ－1 で取り扱った手法であり、
〔譜例 21〕



本来 6 番目にくるべき音を 1 番目に置き、その後は原形をとどめさせている。これを拡大した第 49 ～ 50 小節及び更に半音上げた第 51 ～ 52 小節は、前者が全音音階で構成された左手による茫洋感を漂わせ、後者は半音階進行によって下降する 3 度の和音との互いによる牽引力を窺わせ、好対照を成す。

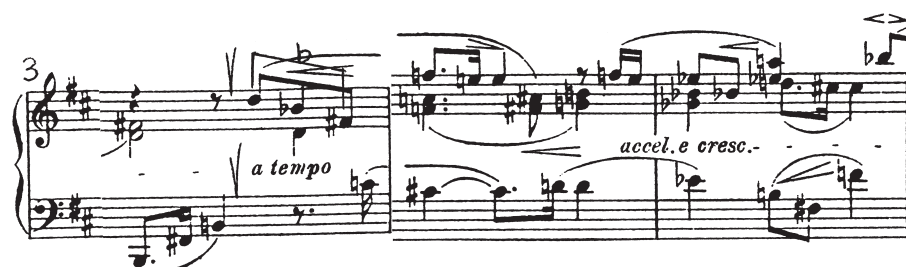
〔譜例 22〕



3) 動機の縮小

(1) 第 3 小節

本来動機 b のリズムは 8 分音符 6 つであり、その中で増 3 和音を成す三つの音を繋げている。畳み掛けるような迫真さを感じさせるが、
〔譜例 23〕



創見に富む手法というわけではない。しかし、

(2) 第 129 ～ 131 小節

縮小された動機 b は下降音形を形作るのに貢献するが、連続させることで全音音階と

いう次段階への接近をいやがうえにも意識させる。

[譜例 24]

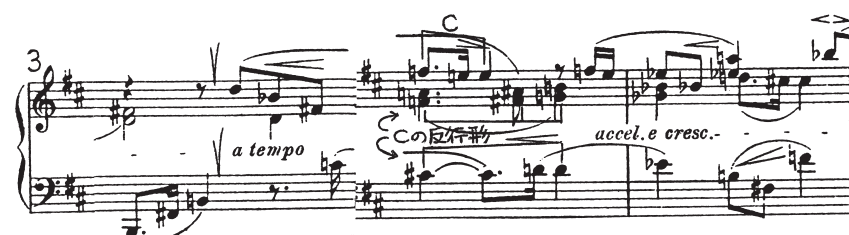


4) 動機の反行

(1) 第4小節

バスに現れる動機cの反行形はソプラノでの動機cとまったく同時期に奏せられるため、互いに接近しあうことによる凝集性が感じられる。内声に於ける3度の和音も動機cをモデルにして半音進行させたものであり、どの声部をも半音で扱うことによって、小節全体を覆う閉塞感を感じさせずにおかない。

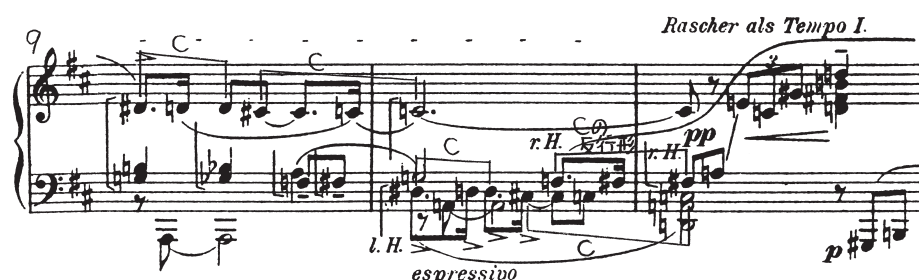
[譜例 25]



(2) 第10～11小節

反復されるcの動機が続く中で、4回目の動機cと動機cの反行形が同時に現れるが、この音形は新しい動機dの誘因となる。それまで動機cが執拗に反復され下降し続けていたために、その効果は鮮明である。

[譜例 26]

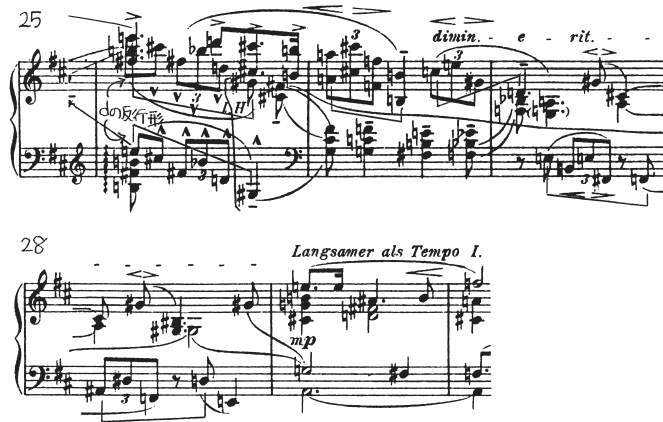


(3) 第25小節

動機dの反行形が右手と左手のそれぞれの内声に、二重化という形で配されている。こ

の反行形に続いて動機 d による反復進行が繰り返され、急速に下降が図られ沈静していき第 2 主題へと繋がる契機となっている。

[譜例 27]

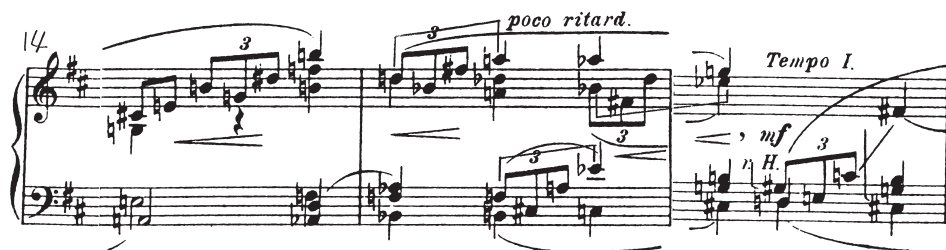


5) 密接進行

(1) 第 15 ～ 16 小節

上行音形による密接進行は ritardando の指示を与えられ、その拡がりを倍化させている。

[譜例 28]



(2) 第 20 ～ 22 小節

Ⅲ－1 で触れた、変化した音形の動機 a を用いた密接進行。多声部にわたり楽曲の上行志向を牽引する。

[譜例 29]



(3) 第88～92小節

第88小節で変則的な二重化を提示し、反復進行を経た後に密接進行がその度合いを深めて二重化に至る箇所に、*fff*を配したクライマックスを築き上げる巧妙な過程が確認できる。

[譜例30]

6) 反復進行

(1) 第49～57小節

全音音階で彩られた下降音形を左手に配し、右手は動機gの拡大形を奏でる。その第50小節に含有される動機aをモデルとした音形による反復進行は、動機cの核となる要素の半音階進行と相乗し、反復記号による冒頭への再帰を促す契機となり、同時に展開部への収束をも誘導する。

[譜例31]

(2) 第119～125小節

動機hを変形させた音形はやがてその音程を全音音階へと変える。左手のa-mollのV度7を想起させる和音の間隙を縫って、全音音階による反復進行と、左手の全音音階に

よる拡大された動機とが重層的に下降するが、どの調への接近も果たさず終結する。

〔譜例 32〕

119

Pis-Cis-ff-A の 4/4

h

rit.

pp

123

molto

Benev. pp

riten.

molto espress.

(3) 第 175 ~ 178 小節

展開部で見られた動機 a の変形は、原形より長 2 度上での主題の提起を後押しする。

〔譜例 33〕

175

molto espress.

(4) 第 231 ~ 234 小節

h-moll の第 5 音 Fis 上での反復進行は、3 拍目 VI 度の V 度 11 により、その後の D 機能への進行が約束されるが、終結を迎えようとする状況のもと、楽曲の残り香を未だとどめているかのような動機 a の動向の方に意識を奪われがちである。

〔譜例 34〕

[illegible]

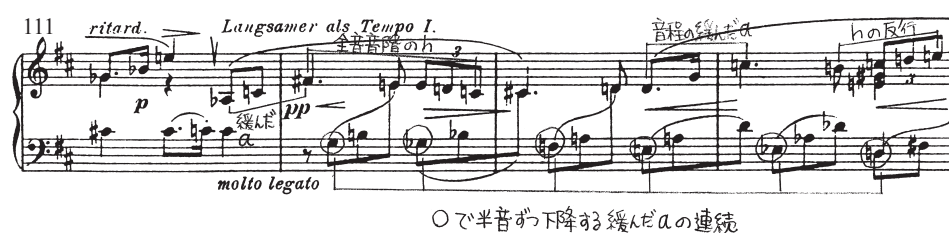
7 動機の変形

1) 第 111 ~ 114 小節

展開部に入るが、提示部で見られたほどの主題操作の厳格さが各動機の上に施されてい

ない。第56小節の、音程的にもリズム的にも弛緩して扱われた動機aの音形に始まり、半音で下降しつつ動機aの変形を反復する左手が、全音音階により変形させられた動機hの音形と相俟って浮遊感を醸し出すことで、帰属すべき機関を持たない不安感を植えつけている。

[譜例 35]

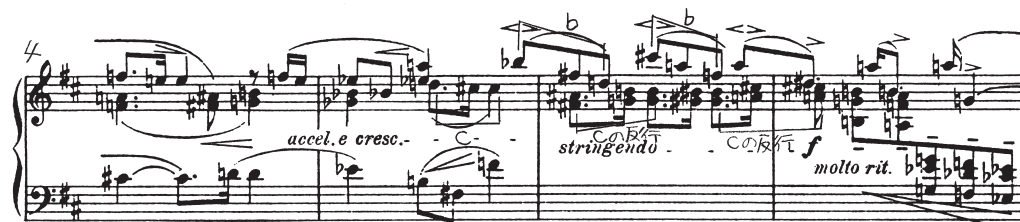


8) 動機の新しい組み合わせ

(1) 第5～7小節

動機bと動機cの反行形による。下降音形を持つ縮小された動機bが上行するにつれて動機cが半音程でそれを追う状況は、第4小節での *accelerando* では飽き足りない *stringendo* への切り替えを伴って煽情的に進行する。

[譜例 36]



(2) 第127～133小節

縮小された動機bと動機d。下降音形は縮小された動機bに、上行音形は動機d上にそれぞれ配置されて中心に向かって圧縮が加えられ、また両極へと放逐される。各動機に全音音階の音程が与えられるとその動機的機能が緩められ、ここでの組み合わせを終える。

〔譜例 37〕

(3) 第 134 ～ 143 小節

動機 d と動機 h による執拗な反復は *ff* に上り詰めた後も続き、更なる高みへの飽くことなき志向を示す。

〔譜例 38〕

(4) 第 155 ～ 162 小節

動機 e と動機 g による、新しい主題を提唱するかのような同一声部上の組み合わせ。の

ちに声部を分かつことになるが、それが展開部を終結へと向かわせる契機となる。

〔譜例 39〕

Langsames Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)

(5) 第 178 ～ 185 小節

動機 b がその相手を逐次替えることによる反復進行と密接進行。これは展開部中の (2) ～ (4) でのある固定した動機との組み合わせを断念したことによるものであろうか、ここでの急速な処理は焦燥感に彩られている。

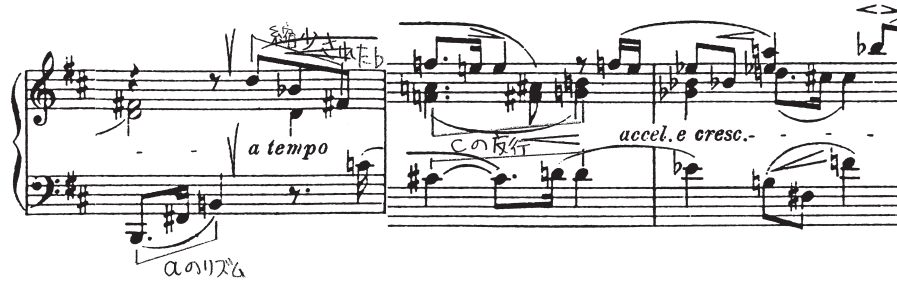
〔譜例 40〕

9) 主題の様々な提示

(1) 第 3 ～ 4 小節

主題の構成に立脚してはいるものの、形骸化された主題と思われがちでいて、同時に看過されがちである。主題は動機の並列のみによらないことの証左である。

〔譜例 41〕



(2) 第 16 ～ 18 小節

内声に於ける動機 d の最後の反復は、同時に動機 a の反復も兼ねている。これに始まる主題の回顧は、三部形式であるとの認識を促すに足るものである。

〔譜例 42〕



(3) 第 18 ～ 19 小節

変体した動機 a に、縮小した動機 b が密接進行して動機 c に続く。動機 a の中から動機 b、c が派生した印象をもたらす。

〔譜例 43〕



IV おわりに

例えば J.S. バッハのフーガで見られた調的裏付けのもとに縦の線への配慮もがなされた対位的書法に比して、ベルクのピアノ・ソナタに於ける対位的書法での動機とその展開

への倦むことなき横の線の追求という発想が、程なく縦の線にも作用し、調性感の混迷へと導いたことが顕著である。

しかしこれこそが、ベルクの師であるシェーンベルクの理念とする旋律と和声の一致をベルクが継承したひとつのあり方であり、このピアノ・ソナタはその指導のもとで制作されたその理念の体现であり、それがベルクに1という初めての作品番号を自負を持って寄与させた所以でもある。

ベートーヴェンは、ドミナントの多用によって示威し、調性の確定を脅かした。これは調性の側面から既存のソナタ形式の瓦解を喚起したが、その試みを契機としたソナタ形式及びカデンツ構造の崩壊にのちの作曲家は啓発され、また受け継いでもいき、それがそのままその後のドイツ音楽の系譜を形作ることになる。

しかし崩壊の歴史が脈々と塗り替えられていく中で、何らかの操作を以って踏み止まらせようとの運動が生じたのも必至な趨勢だったかもしれない。一方では崩壊の過程を精察しながら他方ではそこに内在する精神を掬おうとするというシェーンベルクの提唱する原理がそれに合致しようが、それに対してベルクはピアノ・ソナタを以って以下のような回答を試みている。

- ・主要動機は他の動機の「動機」となり得る要素を内在し、音程関係に於いての根幹を成す。
- ・動機に於ける主題的扱い。
- ・和声面に於いて従来の3和音の代替たる4度の累積による和音、殊に増3和音が目を引くが、これと呼応するように動機上でも旋律的要素を表す手段としての4度音程の使用頻度が高く、これが全音音階への発展性を内包している。
- ・変化和音は調の隠蔽もしくは回避を促すべく散布され、合目的的に敢えて解決を伴わない用途としても使用される。
- ・サブドミナント領域の持続はドミナント領域の偏向した使用と同様に扱われ、その独自の浮遊感を招来させ、調に対する喪失感を誘発する。

ソナタという形式に於いての厳格な古典的構成原理は踏襲される一方で、主題を形作る各動機はこれも従来からの対位法的展開を行う。それが時に和声的基盤に影響を及ぼすことがあっても、そこには相互依存あるいは譲歩の認められない、ソナタ形式と対位法との共存が見られるのである。

参考文献

- ポール・グリフィス著 石田一志訳 「現代音楽小史 ドビュッシーからブーレーズまで」
音楽之友社 1984年6月10日 p,94
テオドール・ヴィーゼングルント・アドルノ著 平野嘉彦訳 「アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠」 法政大学出版局 1983年10月20日 p,90 - 101

ヴィリー・ライヒ著 松原茂・佐藤牧夫共訳 「シェーンベルク評伝 保守的革命家」 音楽之友社 1974 年 7 月 1 日 p,290 - 291

河野保雄著 「20 世紀音楽入門 近代・現代の音楽の方向」 芸術現代社 1997 年 11 月 19 日 p,75 - 94

市田儀一郎著 「バッハ 平均律クラヴィーア I 演奏と解釈」 音楽之友社 1968 年 9 月 1 日 p,15 - 39